

robert gottlieb

Por Larissa MacFarquhar, 1994

Robert Gottlieb es un hombre de gustos eclécticos, y es difícil hacer generalizaciones acerca de los autores con los que ha trabajado o sobre los cientos de libros en los que ha actuado como editor. Durante los años que pasó en Simon & Schuster, donde fue editor jefe, y como editor jefe y editorialista de Knopf, editó una cantidad de grandes best-sellers, tales como *The American Way of Death*, de Jessica Mitford, *Los secretos de Santa Victoria,* de Robert Crichton, *True Grit*, de Charles Portis, *The Other*, de Thomas Tryon, y *Heartburn*, de Nora Ephron. Trabajó también en varias historias personales, tales como *Haywire,* de Brooke Hayward*, Little Gloria... Happy at Last*, de Barbara Godsmith, *Edie: An American Biography*, de Jean Stein y George Plimpton, y en las autobiografías de Diana Vreeland, Gloria Vanderbilt e Irene Selznick. Ha actuado como editor de historiadores y biógrafos, incluyendo a Barbara Tuchman, Antonia Fraser, Robert K. Massie y Antony Lukács; en libros de danza por Margot Fonteyn, Mikhail Baryshnikov, Natalia Makarova, Paul Taylor y Lincoln Kirstein; con escritores de ficción tales como John Cheever, Salman Rushdie, John Gardner, Len Deighton, Sybille Bedford, Sylvia Ashton-Warner, Ray Bradbury, Elia Kazan, Margaret Drabble, Richard Adams, V. S. Naipaul y Edna O'Brien; con figuras de Hollywood como Lauren Bacall, Liv Ullman, Sidney Poitier y Myrna Loy; con músicos como John Lennon, Paul Simon y Bob Dylan; y pensadores como Bruno Bettelheim, B. F. Skinner, Janet Malcolm y Carl Schorske. Ha ayudado a dar forma a algunos de los libros más importantes de los últimos cincuenta años, pero no obstante le resulta difícil entender por qué alguien sentiría interés por las agudas quejas, las luchas por la puntuación, la terapia informal y la lectura y relectura de manuscritos que constituyen su vida profesional.

Gottlieb nació en la ciudad de Nueva York en 1931 y creció en Manhattan. Leyó a "Henry James, Jane Austen, George Eliot, Proust... los grandes moralistas de la novela. Por supuesto –dice–, admiraba tremendamente a los rusos, pero no sentía que había aprendido algo de ellos personalmente. Aprendí cómo comportarme de *Emma*, no de *Los hermanos Karamazov*". Se graduó en Columbia en 1952, el año en que nació su primer hijo. (Desde entonces ha tenido dos hijos más con su segunda esposa, la actriz Maria Tucci.) Pasó dos años estudiando en Cambridge y después, en 1955, consiguió un empleo en Simon & Schuster como asistente editorial de Jack Goodman, el editor jefe.

Publicar era un asunto muy diferente en la década de 1950. Muchas de las grandes editoriales todavía estaban en manos de sus fundadores: Bennett Cerf y Donald Klopfer eran dueños de Random House; Alfred Knopf era el dueño de Knopf; Dick Simon y Max Schuster estaban todavía en Simon & Schuster. Como resultado, las editoriales con frecuencia estaban dispuestas a perder dinero publicando libros que les gustaban, y tendían a estimular el sentimiento de que sus editoriales tenían misiones elevadas antes que económicamente provechosas. "No es un negocio feliz ahora –dice Gottlieb– aunque alguna vez lo fue. Las apuestas eran más bajas. Era un mundo menos sofisticado."

En 1957, Jack Goodman murió imprevistamente y, más o menos al mismo tiempo, Simon & Schuster fue vuelto a vender por los herederos de Marshall Field a dos de sus dueños originales, Max Schuster y Leon Shimkin. Schuster y Shimkin no se llevaron bien, las cosas se pusieron tensas y, al cabo de pocos meses casi todo el personal jerárquico había abandonado la empresa. Los dueños no se ocuparon de contratar nuevo personal y, de pronto, tal como lo dice Gottlieb, "los chicos manejaban el negocio". Al cabo de pocos años, Gottlieb se convirtió en editor gerente y, pocos años más tarde, en editor jefe. En 1968 se marchó de Simon & Schuster para convertirse en editor jefe de Knopf.

Después de la lectura, la gran pasión de Gottlieb es el ballet y desde mediados de la década de 1970 hasta mediados de la década de 1980 ocupó un cargo en la junta directiva del ballet de la ciudad de Nueva York, organizando el repertorio para cada temporada, y supervisó sus campañas publicitarias y de suscripción. (Una tercera pasión de Gottlieb, menor, es la de adquirir objetos raros, tales como antiguas carteras de plástico, de las cuales tiene una notoria colección.)

En 1987, por invitación de su nuevo dueño, S. I. Newhouse (que también es dueño de Knopf), Gottlieb se fue de Knopf para hacerse cargo de *The New Yorker*. El anuncio de su nombramiento fue recibido con indisimulada hostilidad por el *staff* de la revista, que sospechaba que Newhouse había desalojado al predecesor de Gottlieb, el venerado William Shawn, editor desde 1952, en contra de su voluntad. Docenas de integrantes de la revista firmaron una petición solicitando que Gottlieb rechazara la oferta de Newhouse. No lo hizo. "Nunca lo tomé de manera personal –explica Gottlieb–. Sabía que a cualquiera le hubiera ocurrido lo mismo. Ni siquiera leí los nombres de las personas que firmaban la carta, muchos de los cuales eran buenos amigos míos. Sabía que sentía mucha buena voluntad hacia la revista, y supuse que mi buena voluntad prevalecería. Y, por cierto, una vez que estuve allí, todo el mundo fue maravilloso, no podían haber sido más amables. Simplemente me puse a trabajar y todos se pusieron a trabajar conmigo."

En 1992, Gottlieb accedió a retirarse de *The New Yorker* para dar lugar a la ex editora de *Vanity Fair*, Tina Brown. (Dice que le dijo a Newhouse cuando lo contrató que sería más un curador que un revolucionario y que si Newhouse quería un cambio radical tendría que contratar a otra persona.) En ese momento, a los sesenta y un años, Gottlieb decidió que no quería empezar a ocuparse de otra cosa y ofreció sus servicios a Sonny Mehta, que había entrado en Knopf al marcharse Gottlieb. Desde entonces, Gottlieb ha estado trabajando gratis para Knopf (recibió una importante compensación de Newhouse cuando se fue de *The New Yorker*), en libros como *The Night Manager*, de John Le Carré, la autobiografía de Katharine Graham, el estudio sobre Balanchine de Arlene Croce, la retrospectiva de Eve Arnold y varios libros de tiras cómicas del *New Yorker*.

Mis entrevistas con Gottlieb, que es algo así como una versión menos alta y menos pelirroja de Woody Allen, se llevaron a cabo en el living de su casa de la ciudad en la calle Cuarenta y Ocho Este, a dos cuadras de las oficinas de Knopf, situadas en la calle Cincuenta, y a unas siete del *New Yorker*, situado en la Cuarenta y Tres Oeste. Su living da sobre los Turtle Bay Gardens... un parque privado más bien formal que liga los patios traseros de las casas de la cuadra entre las calles Cuarenta y Ocho y Cuarenta y Nueve. Desde la ventana, Gottlieb señaló enfrente la casa de Katharine Hepburn (él fue su editor en Knopf) y el jardín donde Janet Malcolm tuvo uno de sus famosos almuerzos con Jeffrey Mason. Los otros entrevistados de este reportaje fueron sugeridos por el propio Gottlieb. Los comentarios que hicieron sobre las respuestas de Gottlieb fueron combinados más tarde... no hubo conversación directa. Joseph Heller, Doris Lessing, John Le Carré, Michael Crichton, Toni Morrison, Robert Caro y Mordecai Richler son todos autores que Gottlieb ha editado.



robert gottlieb

Joseph Heller

Cuando finalmente terminé mi segunda novela, *Something Happened, The New York Times* me entrevistó acerca del libro, y yo les hablé del valor que tenía Bob para mí como editor. El día en que apareció la entrevista, Bob me llamó y me dijo que no creía que fuera buena idea hablar del *editing* y de la contribución de los editores, ya que al público le gusta pensar que todo lo que hay en el libro ha salido directamente del autor. Eso es cierto, y desde esa vez nunca he vuelto a hablar del *editing*.

Robert Gottlieb

Por supuesto, si alguien dice cosas buenas de mí y aparecen impresas resulta agradable. Pero el hecho es que la glorificación de los editores, algo de lo que yo he sido un ejemplo extremo, no es buena. La relación de un editor con un libro debe ser invisible. Lo último que querría saber alguien que lee *Jane Eyre*, por ejemplo, es que yo convencí a Charlotte Brontë de que la primera señora Rochester debía morir víctima de las llamas. El caso más famoso de intervención editorial de la literatura inglesa siempre me ha fastidiado... ya sabe, que el amigo de Dickens, Bulwer-Lytton, le aconsejó que cambiara el final de *Grandes esperanzas*: ¡es algo que prefiero ignorar! Como crítico, por supuesto, como historiador de la literatura, estoy interesado, pero como lector, es algo que me resulta muy desconcertante. Nadie debería saber qué le dije a Joe Heller y cuánto me lo agradece, si es que me lo agradece. Es poco amable hacia el lector y está fuera de lugar.

Una enorme cantidad de cosas que uno habitualmente no toma en cuenta puede afectar la experiencia de lectura. La manera en que uno estructura el libro, por ejemplo... si se lo divide en capítulos o se lo deja fluir ininterrumpidamente, si se le dan títulos a los capítulos... Años atrás edité una novela maravillosa que luego se convirtió en una película de éxito, *Lilith*, de J. R. Salamanca. Era un libro poderoso e impresionante, y el personaje que lo dominaba, que lo disparaba, era el personaje llamado Lilith, pero ella no aparecía en absoluto en las primeras sesenta u ochenta páginas. No recuerdo cuál era el título original, pero le sugerí a Jack que lo cambiara por *Lilith*, porque de esa manera, en el curso de las primeras páginas del libro en las que Lilith todavía no aparecía, el lector estaría *esperándola*. De ese modo, simplemente cambiando el título se creaba una tensión que no hubiera existido de otro modo.

Michael Crichton

Cuando le envié a Bob una versión de *La amenaza de Andrómeda* –el primer libro que hice para él– en 1968, él me dijo que lo publicaría si yo accedía a reescribirlo entero. Tragué saliva y dije O.K. El me explicó por teléfono lo que le parecía que debía ocurrir, más o menos en veinte minutos. Fue muy rápido. De todos modos, lo reescribí completo. Entonces me llamó y me dijo: Bueno, esto está bien, ahora sólo tienes que reescribir *la mitad*. Otra vez me dijo lo que tenía que ocurrir... el libro tenía que empezar por lo que entonces era el medio, y había que insertar el material del principio más adelante. Finalmente, el manuscrito adquirió más o menos buena forma. Yo estaba completamente exhausto. El me dijo: Querido muchacho, has puesto este final al revés. (Está casado con una actriz, y tiene modales muy teatrales. Me dice "Querido muchacho", como lo haría un actor inglés.) No recuerdo *exactamente* cómo era, pero había algo así como uno de los personajes que supuestamente activaba un aparato nuclear, y había cierto suspenso con respecto a si eso ocurriría o no. Bob dijo: No, no, el interruptor tiene que activarse *por sí mismo* automáticamente, y el personaje tiene que *desactivarlo*. Estaba absolutamente en lo cierto. Esa fue la primera vez que entendí que cuando hay algo que está mal en la escritura, las posibilidades son que haya demasiado, demasiado poco, o que esté de algún modo *al revés*.

Gottlieb

Cuando Michael escribió *La amenaza de Andrómeda* suponía que debía llenar los personajes de todos esos científicos y convertirlos en personas reales, como en una novela convencional. Pero no era allí donde radicaba su interés, así que sólo lo había hecho en un nivel superficial. De algún modo se me ocurrió que en vez de pretender darle carnadura realista a los personajes y hacer la novela más convencional, debíamos despojarnos totalmente de ese material y convertir el libro en un documental, sólo que de naturaleza ficcional.

Toni Morrison

Siempre sé cuáles son los finales, porque de eso trata el libro. El problema es llegar hasta allí. Yo solía tener esos comienzos realmente espantosos –no eran en realidad comienzos, eran *arranques*– y Bob siempre los pescaba. Me decía: Este no es el comienzo, el libro todavía no ha empezado. Empecé *Sula*, por ejemplo, con lo que ahora es el capítulo dos. Bob me dijo que sentía que las primeras palabras del manuscrito –"Día Nacional del Suicidio"– no eran el comienzo del libro. Así que me pasé el verano tratando de escribir un comienzo. Y lo hice de manera satisfactoria para mí y, según creo, para él.

Gottlieb

Con frecuencia suele ocurrir que los momentos de mayor tensión de los libros son el principio y el final... la entrada y la salida. Especialmente el final: es algo torpe, como si el autor no supiera cuándo el libro ha terminado y con nerviosismo lo dice todo de nuevo. A veces lo más útil que se le puede decir a un escritor es: Aquí es donde termina el libro... en las dos páginas y media que siguen sólo te estás aclarando la garganta. Cuando leí por primera vez *The Chosen*, de Chaim Potok, para dar un ejemplo extremo, advertí que el libro había terminado y que Chaim había escrito trescientas páginas más. El material que era el motor del libro se había terminado, y él había seguido escribiendo una secuela. Así que llamé al agente de Chaim y le dije: Me encanta el libro y me gustaría hablarle a Potok de él, pero por favor explíquele que sólo quiero publicarlo si descarta las últimas trescientas páginas, si quiere dejarlo como está, se trata de otro libro. Chaim inmediatamente entendió el punto, así que no hubo problemas.

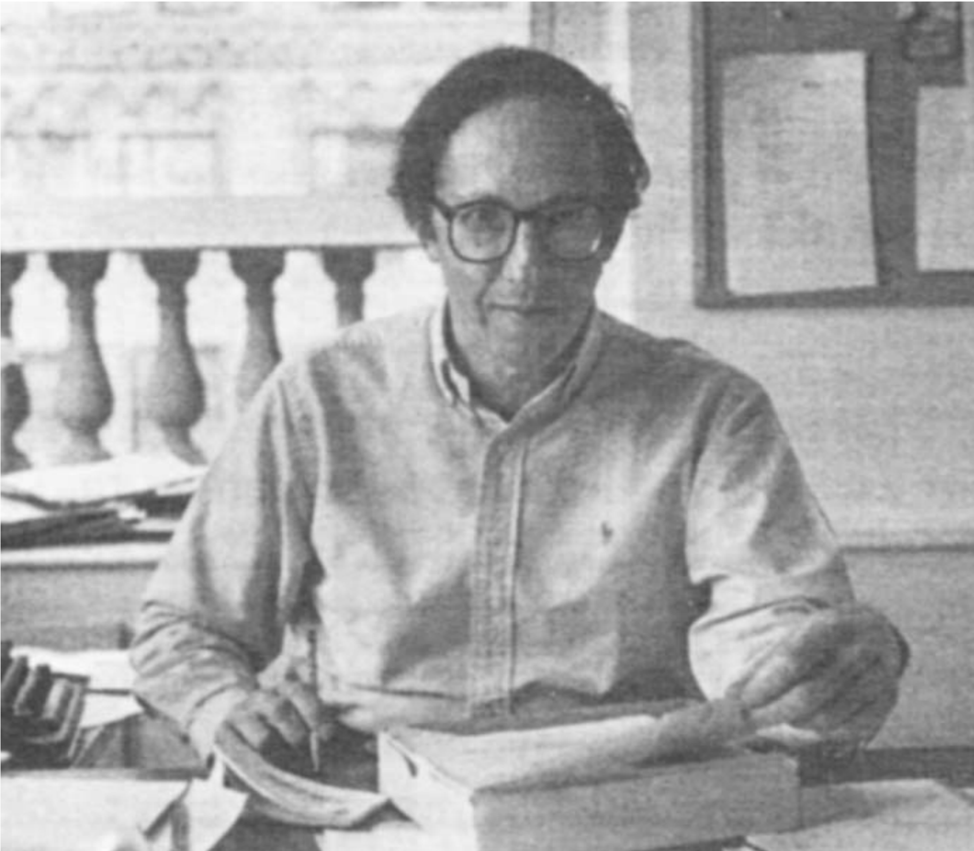
Robert Caro

Cuando entregué el manuscrito de *The Power Broker*, tenía más de un millón de palabras. Con la tecnología de esa época, había un número limitado de palabras que podían meterse entre dos cubiertas para tener lo que llaman un libro comercial y manuable... algo así como setecientas mil palabras, alrededor de mil trescientas páginas. Bob no quería publicarla en diferentes volúmenes. Me dijo: Puedo conseguir que la gente se interese por Robert Moses una vez, pero no dos. Así que tuvimos que cortar trescientas mil palabras. Eso es como cortar de un libro otro libro de quinientas páginas. No es fácil. Yo iba a Knopf a la mañana, día tras día, y Bob estaba a cargo de la empresa, pero cerraba la puerta y trabajábamos todo el día en el manuscrito. A última hora de la tarde, cuando yo me iba, solía haber una fila de gente fuera de su oficina, esperándolo. Recuerdo que en un momento, cerca del final, creímos que habíamos terminado, pero resultó que alguien había contado mal. Bob me llamó la semana siguiente y me dijo: Bob, tengo malas noticias. Tenemos que cortar cincuenta mil palabras más. Fue algo terrible.

Gottlieb

Llevó un año. *The Power Broker* fue el primer libro de Caro y había trabajado en él durante ocho años, aislado, sólo él y su esposa. Para él fue una agonía cortarlo. Para mí también fue doloroso, porque amaba ese material. Yo podría haber leído el doble, pero no podíamos publicar el doble.

Eso es algo que un editor puede hacer... dar



una idea para un libro. Lo he hecho pocas veces con resultados felices. Por ejemplo, *Wanderings*, de Potok, fue originariamente idea mía. Pensé, soy un judío que no sabe nada de judaísmo: crecí en un hogar ateo, nunca asistía a nada judío. Pensé que Chaim podía escribir un libro muy popular y útil que proporcionara instrucción a alguien como yo. Años más tarde, a Antonia Fraser le sugerí Enrique VIII y sus seis esposas, y ella se abocó a eso e hizo un trabajo soberbio. El caso más importante fue cuando convencí a John Cheever de que me permitiera reunir sus cuentos. El no dejaba de repetir: ¿Por qué quieres hacerlo? Estos cuentos ya han aparecido en otras colecciones. Yo le dije que sería un libro inmensamente importante, y que debía permitirme leer todo, hacer una selección y ver si a él le gustaba... que es lo que ocurrió. Finalmente, después de su muerte, su familia me pidió que editara sus *Diarios*, tanto para *The New Yorker* como para Knopf. Fue el trabajo más duro que hice nunca... implicaba sacar ciento veinticinco mil palabras de un cuerpo de varios millones. El material era muy oscuro y, sobre todo, sin autor con quien trabajar, yo estaba allí solo... con toda la responsabilidad de presentar, no sólo las palabras de John, sino su vida. Pero también fue el trabajo más gratificante que haya hecho nunca, y una de las pocas oportunidades de mi vida laboral en las que sentí que verdaderamente había logrado algo.

Para algunos escritores, una solución proporcionada por un *editor* no sirve de nada. Cuando trabajé con Margaret Atwood en *The New Yorker*, por ejemplo, ya se tratara de un problema de argumento o de puntuación, si la solución salía de ella funcionaba maravillosamente. Pero si procedía de mí, nunca funcionaba. Pero otro escritor podría decir: De nada sirve que me digas que ésta es la palabra *equivocada* si no me das la palabra *correcta*.

John Le Carré

Bob sabe qué cosas debe decirme y qué cosas debe dejar libradas a mí mismo. Creo que ésa es verdaderamente una de sus virtudes cruciales. Hay tantos editores jóvenes que prácticamente quieren escribir el libro por uno. Bob es como un buen director de cine con un actor: simplemente trata de sacar lo mejor de uno.

Gottlieb

El trabajo de un *editor* es tratar de detectar lo que necesita el libro, pero es el escritor quien debe proporcionarlo. Uno no puede decir: En este punto envíalo a Hong Kong, hazlo tener una relación amorosa con un cocker spaniel. Más bien, uno dice: Este libro necesita algo en este punto, necesita abrirse, necesita una dirección, necesita un poco de acción. Cuando la gente me dice: Oh, usted es tan creativo, trato de explicarle que yo *no* soy creativo. Simplemente tengo algunas otras cualidades que son necesarias en mi clase de trabajo. Ser lo que soy me ha liberado, me ha hecho feliz. Hay editores que siempre se sentirán culpables por no ser escritores. Yo puedo escribir perfectamente bien... cualquier persona educada puede escribir perfectamente bien. Pero no me gusta escribir: es muy, muy duro, y simplemente no me gusta esa actividad. Mientras que leer es para mí como respirar.

Mordecai Richler

No soporto a los *editores* que hacen críticas renglón por renglón, o que tachan palabras y las sustituyen por otras, o que tachan dos páginas y escriben encima *cortar*. Bob nunca ha sido tan oficioso.

Gottlieb

Mucha gente tiene esa idea vulgar de que los *editores* y los escritores se atacan permanentemente, que son antagonistas. Eso es una locura. Ningún *editor* debería trabajar con un libro que no le gusta, porque su tarea es mejorar lo que ya está. Si uno trata de convertir un libro en algo que no es, está condenado al desastre. Un *editor* debe ser generoso, y sin embargo también debe tener opiniones firmes. Si uno no sabe qué piensa, o si le resulta problemático expresar sus opiniones, ¿de qué le sirve al escritor? Recuerdo un libro de John Cheever en el que estaba trabajando, y sentía que había un problema menor en el final. Al principio pensé, ¿quién soy yo para decirle a John Cheever que cambie el final de su novela? Y después pensé: Bien, yo soy el editor que él eligió y no puedo, por cobardía, no decir lo que pienso. No estoy obligándolo a que haga nada. Le estoy diciendo esto es lo que creo que está mal, y a él le corresponde decidir si sigue mi consejo o no. En realidad, él inmediatamente captó el punto y le encontró solución.

En realidad hay una enorme diferencia entre ser editor de libros y editor de una revista, como lo descubrí durante mis años en *The New Yorker*. En las editoriales, el *editor* y el autor tienen la misma meta: hacer que el libro sea tan bueno como sea posible, y vender tantos ejemplares como sea posible. En una revista, es diferente. Por supuesto que un editor de revista quiere que la escritura sea lo mejor posible, pero quiere que sea lo mejor posible *para la revista*, en tanto el escritor lo que quiere es preservar la integridad de su obra. En una revista, el escritor siempre puede retirar su artículo, pero básicamente el editor es quien está a cargo. En la publicación de libros, los editores son sirvientes de los escritores y si no los servimos bien nos abandonan.

Otra diferencia es que una editorial de libros está mucho menos ligada a la personalidad de su editor jefe. Una buena editorial es una colección de editores muy distintos con gustos individuales, y todos ellos contribuyen con cosas diferentes al catálogo. Una revista, por el contrario, es en cierto sentido una *emanación* de su editor jefe... de sus impulsos y opiniones y, para usar una palabra desagradable, de su *visión*. Los editores con los que trabajé en *The New Yorker* no eran esencialmente editores que seleccionaban... eran editores que trabajaban. Sólo El Editor tenía la autoridad necesaria para comprar un artículo. Las revistas tienen que funcionar de ese modo, porque una revista debe tener identidad propia. Los suscriptores y los que hacen publicidad en una revista y el dueño tienen el derecho de esperar cada semana o cada mes o cuando sea aquello que les han dicho que debían esperar. Si alguien publicita en *The Economist* porque le gusta *The Economist*, y un día abre la publicación y ve su aviso en una revista que se parece a *Playboy*, no se va a sentir muy feliz. Y viceversa. Una editorial de libros tiene mucho más margen, porque su público no es fijo. No hay nadie que compre ciento cincuenta libros de Knopf por año. Si la editorial tiene ganancia, nadie va a quejarse de que la lista de títulos de este año sea diferente de la del año anterior.

Le Carré

Bob es sorprendentemente católico como editor; es decir, sé que si yo hubiera escrito un libro de golf, Bob hubiera sido muy bueno con mi libro de golf. No hubiera intentado convertirlo en un poema en prosa sobre algo diferente. Supongo que con sus novelistas románticos no pelea sobre los infinitivos divididos; no se preocupa demasiado por las cláusulas sin referente. Puede seguir viviendo malos libros si son malos libros *buenos*.

Gottlieb

Tengo mi propia idiosincrasia con respecto a la puntuación, como todo el mundo. Como uno de los escritores formativos en mi vida fue Henry James, me resulta demasiado sencillo salpicar todo un texto de guiones. A mucha gente no le gustan los guiones. En el caso de Le Carré, me la paso poniendo comas, y él se la pasa sacándolas, pero los dos nos conocemos bien. El me dice: Mira, si verdaderamente necesitas esta coma, está bien, ponla. Y yo digo, bien, me hubiera gustado, pero supongo que puedo vivir sin ella. Los dos nos adaptamos. Cuando yo era un joven novato, ni siquiera se me ocurría que podía equivocarme, o que no iba a salirme con la mía, o que mi tarea no era imponer mis opiniones. Podía embarcarme en una pelea a los gritos durante veinte minutos a causa de un punto y coma, porque cada punto y coma era un asunto de vida o muerte. A medida que uno crece se da cuenta de que hay líneas malas en *King Lear*, y que lo mismo ha sobrevivido.

Soy una especie de puta de las palabras. Puedo leer cualquier cosa, desde Racine hasta novelas sentimentales, si es una buena novela sentimental. No hay mucha gente así. Algunos de mis amigos más íntimos no pueden leer nada que no sea sustancial... no creen que tenga sentido. Sin embargo, no me gusta cierta clase de escritura muy rica, muy ornamentada, muy literaria. Siento como si me ahogara, como si me estuvieran metiendo arena en la garganta. Libros como *Bajo el volcán*, por ejemplo, no son para mí.

Mordecai Richler

Una vez, cuando la revista *Maclean's* estaba publicando un perfil mío, llamaron a Bob y le dijeron algo que yo había dicho, y él respondió. Cuando me preguntaron por mi obra cinematográfica, yo le había dicho a *Maclean's* que allí había usado otros músculos. Sí, dijo Bob, su esfínter.

Doris Lessing

Bob ha estado aconsejándome y haciendo trabajo de *editing* de mi obra desde hace treinta años o más. Es difícil ahora recordar detalles. He estado leyendo mi diario del año 1978, donde se registra que pasé algunos días haciendo unos cambios que él me había sugerido. Recuerdo haber cortado una buena parte de *The Sirian Experiments*. Corté una parte de *The Four-Gated City* por sugerencia suya, algo que tal vez fue un error. Bob ha cometido errores. Pero casi siempre tiene razón. No creo que Bob se sorprenda de enterarse de que yo lo he descripto como una personalidad autoritaria. ¿Por qué habría de sorprenderse? Se lo he dicho en persona. Somos suficientemente amigos como para poder soportar las críticas mutuas.

Gottlieb

Bien, yo diría que *ella* es autoritaria. Así que ya ve. Pero en realidad esto es más complicado, porque mi visión neurótica de mí mismo es la de una mosca sobre la pared. Me veo a mí mismo como un observador, como alguien que no podría sin duda afectar a ningún otro ser humano, ni siquiera a mis hijos. Ahora bien, soy un observador agudo y una persona analizada, así que sé perfectamente bien, a partir de la evidencia que me proporcionan mis ojos y oídos, que tengo una personalidad fuerte y que no tengo problemas en dirigir grandes organizaciones, y sé que he ejercido un efecto considerable sobre muchas personas. Sé mucho acerca de la autoridad personal. Pero existe una disparidad entre lo que sé y lo que siento. Nunca he terminado de entender por qué la gente hace lo que yo digo. Pero, bueno, nunca me he tomado a mí mismo demasiado en serio.

Este fragmento pertenece a la serie Los reportajes de The Paris Review *y se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo.*

VERANO12 juegos

TELAR

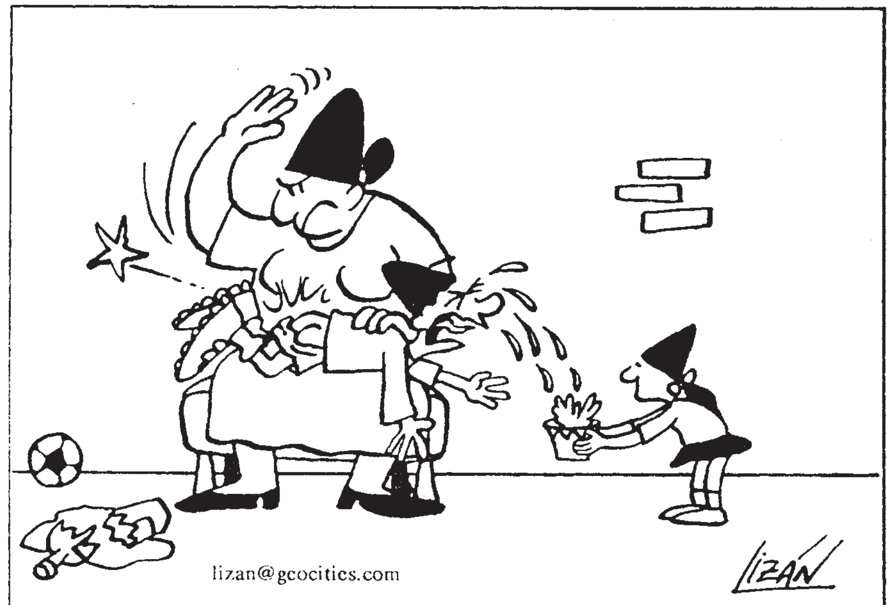
Complete las palabras, colocando los grupos de dos letras que se dan al pie. Las letras insertadas, leídas de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, formarán una frase.

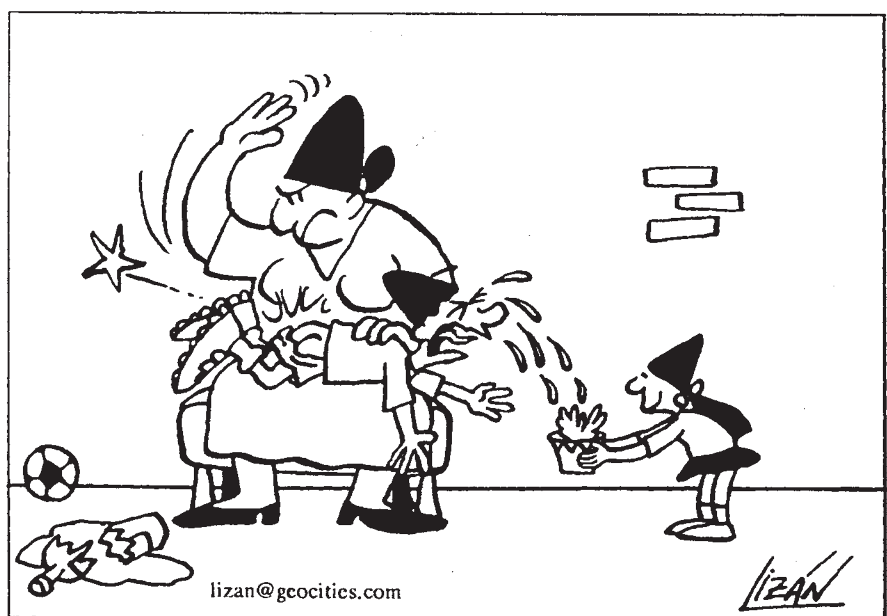
AC - AD - AE - BR - CI - ED - IC - IF - IL - LA - LA - ME - MI - NI - NT - OD - ON - PA - RA - RA - SS - ST.

			▽	▽			
1	D	E			T	O	R
2	E	S			S	M	O
3	G	A			I	C	O
4	N	E			I	N	A
5	A	C			C	E	R
6	G	A			M	A	N
7	T	R			T	O	R
8	N	A			N	J	O
9	C	A			R	U	N
10	C	O			U	S	O
11	A	P			A	D	O
12	M	I			O	S	O
13	C	H			L	A	R
14	O	F			I	N	A
15	O	R			L	A	R
16	A	S			E	R	O
17	A	L			D	O	N
18	M	A			Q	U	I
19	C	E			E	R	O
20	U	C			N	I	A
21	B	I			C	L	O
22	P	R			A	O	S

SIETE ERRORES

Encuentre las siete diferencias.





CRIPTOFRASE

En el esquema se esconde una frase. A igual número corresponde igual letra.

1	2	3	2	4		5	6	7	8	9 M	2
4		10	11		9	12	7	3	2		13 C
2	7		11	10	4		9	10	7	2	4
	5	10	13	8	10	4 .		13	12	10	7
1	2		10	3	14 Q	12	8	15 R	8	9	2
4		3	6	4	16	12	6	4		6	4
	17	10	7	10	7	13	8	10 .			

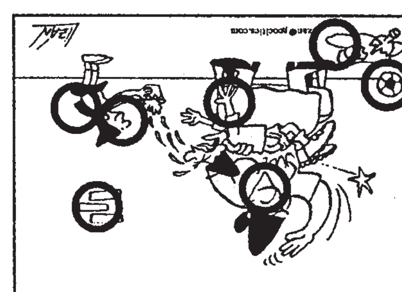
SOLUCIONES

TELAR

1. DELATOR./ 2. ESPASMO./ 3. GALAICO./ 4. NEBRINA./ 5. ACAECER./ 6. GASSMAN./ 7. TRACTOR./ 8. NARANJO./ 9. CAMERUN./ 10. CONTUSO./ 11. APODADO./ 12. MIEDOSO./ 13. CHIFLAR./ 14. OFICINA./ 15. ORILLAR./ 16. ASADERO./ 17. ALMIDON./ 18. MANIQUI./ 19. CESTERO./ 20. UCRANIA./ 21. BICICLO./ 22. PRONAOS.

"La palabra es sacramento de difícil administración." Ortega y Gasset

SIETE ERRORES



CRIPTOFRASE

"Todos venimos al mundo con las manos vacías. Cuanto adquirimos después es ganancia." Sam Ewing